

ROBERTO ZANETTI

TRA PERFORMANCE E ARTEFATTO L'atto improvvisativo come paradigma del possibile

1. «Ascoltare la cosa sbagliata». *L'ontologia musicale in area analitica*

L'ontologia della musica è una disciplina relativamente giovane. Talmente recente che si potrebbe dire, senza timore di incorrere in esagerazioni, che più che come una vera e propria branca del sapere filosofico sia nata piuttosto come una famiglia di problemi, organizzati in modo tutt'altro che sistematico,¹ relativi a quelle entità comunemente riconosciute come opere musicali. La domanda che l'ontologia della musica si pone fin dalla sua nascita, avvenuta all'incirca negli anni Sessanta del Novecento,² è la seguente: *che genere di entità sono le opere musicali? Qual è il loro modo di esistenza, e quali criteri sono utili a identificarle?*

A fronte di un interrogativo così ben delineato, c'è tuttavia da chiedersi se la diversità di approcci cui l'ontologia musicale ci ha abituato finora non finisca per stratificare malintesi e ambiguità che rischiano di essere fatali non già per trovare una risposta alla domanda sopra citata, bensì ancora ai fini di una soddisfacente impostazione del problema. Quella dell'ontologia musicale è infatti una storia di ripensamenti, di continue marce indietro e riproposizione delle medesime problematiche in termini di volta in volta differenti. Come ha osservato Andrew Kania, questo moltiplicarsi di approcci può essere dovuto a una scarsa attenzione da parte degli ontologi della musica alla delineazione di una metodologia precisa,³ e ciò renderebbe le loro teorie piuttosto vulnerabili. Altri optano per soluzioni

1 Propone un simile punto di vista P. Kobau, *Ontologia dell'arte*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 38.

2 R. Wollheim, *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York 1968; N. Wolterstorff, *Toward An Ontology of Art Work*, in «Nous», n. 9, 1975, pp. 115-142.

3 A. Kania, *The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications*, in «The British Journal of Aesthetics», XLVIII, n. 4, 2008, pp. 426-443.

decisamente più radicali, come abolire del tutto l'ontologia musicale,⁴ depotenziarla, considerandola come «uno pseudo-problema»,⁵ o perlomeno ponendosi seri dubbi sulla sensatezza di compiere studi del genere.⁶

L'obiettivo che intendo pormi nelle pagine seguenti non è tanto quello di proporre un'ennesima carrellata degli approcci ontologici al fenomeno musicale che si sono succeduti nel corso degli anni. Sarebbe un compito che tanti altri studiosi hanno già svolto, con risultati più che apprezzabili,⁷ e non particolarmente entusiasmante⁸ sia da scrivere che da leggere. Molto più interessante sembra essere piuttosto individuare le strategie consolidate e i *cliché* teorici su cui l'ontologia della musica ha sempre contato, modificandoli e rielaborandoli, talvolta profondamente, ma senza mai metterli seriamente in discussione. Non si tratta dunque di impostare un discorso metodologico su come ci si dovrebbe approcciare a un certo tipo di oggetti – in questo caso, le opere musicali –, ma di chiedersi se concentrare la nostra attenzione su di essi sia davvero il modo migliore per comprendere meglio il fenomeno musicale nel suo complesso. Come si avrà già avuto modo di intuire, ritengo che la risposta a tale domanda sia negativa.

-
- 4 A. Ridley, *Against Musical Ontology*, in «Journal of Philosophy», n. 100, 2003, pp. 203-220.
 - 5 J. Young, *The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem*, in «Frontiers of Philosophy in China», n. 6, 2011, pp. 284-297.
 - 6 A.L. Thomasson, *Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here?*, in «Philosophy Compass», III, n. 1, 2006, pp. 245-255.
 - 7 Tra i tanti, si vedano A. Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology*, in «Teorema», XXXI, n. 3, 2012, pp. 105-126; Id., *Musical Ontology: A View Through Improvisation*, in «CoSMo», n. 2, 2013, pp. 81-101; S. Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 37-91; Id., *Ontology of Art*, in J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 155-180; Id., *Ontologies of Music*, in *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 30-46; J. Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 8-36; A. Kania, *The Philosophy of Music*, url: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>; P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione* (2002), tr. it. di A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2007; C. Matheson, B. Caplan, *Ontology*, in T. Gracyk, A. Kania (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York 2011, pp. 38-47; M. Ruta, *Descriptivisme ontologique et pratiques musicales*, in M. Ruta, A. Arbo (éd.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Hermann, Paris 2014, pp. 99-115.
 - 8 Dello stesso avviso è Stephen Davies, in cui dichiara candidamente di approcciarsi alle questioni ontologiche riguardanti la musica «senza entusiasmo»: S. Davies, *Musical Works and Performances*, cit., pp. 41-44.

Questa mia convinzione dipende in gran parte dal fatto che pressoché tutti gli ontologi analitici della musica tendono a utilizzare la categoria di opera in riferimento alla tradizione colta europea occidentale – o comunque a contesti musicali in cui la distinzione tra opera e esecuzione è facilmente ravvisabile –, premettendo alle loro analisi che quanto scriveranno varrà solo e soltanto relativamente a contesti culturali di tale sorta.⁹ In seguito alle critiche rivolte alla sua posizione platonista, secondo cui l'opera musicale è un'entità eterna, astratta e immutabile, scoperta, piuttosto che creata, dal compositore, il filosofo americano Peter Kivy scrive:

Può non essere vero per le improvvisazioni, e può non essere vero per certi tipi di musica elettronica. Può non essere vero in assenza di un sistema di notazione. Di certo, può non essere vero per buona parte delle musiche del mondo. Ma per una gran quantità della più apprezzata musica d'arte dell'Occidente, dallo sviluppo di un sistema di notazione, sembra esser vero che ci sono opere musicali, e che ci sono esecuzioni di esse.¹⁰

Gli studi etnomusicologici,¹¹ ma anche solo le avanguardie novecentesche, ci hanno messo di fronte al fatto che la dicotomia opera/esecuzioni «può essere non vera» in decisamente troppi casi per ritenere credibili le ontologie basate solo e soltanto su questo dispositivo teorico. Al di là di tutte le strategie messe in atto dagli studiosi analitici per identificare l'opera musicale, un elemento risulta comunque chiaro: se ci si vuole occupare di ontologia della musica – o se, come nel nostro caso, ci si vuole semplicemente servire degli strumenti che l'ontologia musicale mette a disposizione per comprendere i tratti essenziali dell'attività musicale –, la prima domanda che occorre porsi è: cosa vogliamo/possiamo chiedere a tale disciplina? Che tipo di risposte ci aspettiamo di ottenere?

In un breve saggio, Andrew Kania presenta con estrema chiarezza il principale motivo che lo ha spinto a occuparsi di ontologia del rock e, in generale, di ontologia dell'opera musicale:

9 P. Kivy, *Filosofia della musica*, cit.; J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1990, pp. 63-88, 376-392, 393-408.

10 P. Kivy, *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, in «American Philosophical Quarterly», XXIV, n. 3, 1987, p. 245.

11 V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005, pp. 171-220; S. Davies, *Musical Works and Performances*, cit., pp. 268-292; S. Feld, *Suono e Sentimento* (1982), tr. it. di C. Serra, il Saggiatore, Milano 2008; J. Molino, *Qu'est-ce que l'oralité musicale?*, in J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXe siècle. 3. Musiques et cultures*, Cité de la Musique-Actes Sud, Paris-Arles 2005.

Avendo avuto un'educazione musicale piuttosto protettiva, maturai una certa simpatia per gli argomenti formalisti a favore della superiorità della musica classica sul rock. Il fatto di scoprire che nell'apprezzare la musica rock avrei benissimo potuto ascoltare *la cosa sbagliata* (un'esecuzione di un'opera piuttosto che una traccia costruita) determinò una sorta di rivoluzione copernicana nella mia esperienza musicale.¹²

L'espressione di Kania su cui occorre soffermare la nostra attenzione è quella di «ascoltare la cosa sbagliata»: essa è infatti sintomatica di un approccio comune alla stragrande maggioranza degli studiosi – e, proprio per questo, quasi mai messo in questione –, secondo cui l'ontologia della musica consiste in una disciplina che ha per oggetto delle “cose” che, eventualmente, si offrono al nostro ascolto. Non solo: è necessario che l'oggetto cui il nostro ascolto deve rivolgersi sia quello corretto. I problemi sottintesi all'interno della breve ma significativa affermazione di Kania sono dunque quelli dell'*identificabilità* e della *correttezza*.¹³ Essi sono, tra l'altro, perfettamente compatibili con il dispositivo teorico che l'ontologia analitica della musica utilizza più di frequente, il modello *type/token*. Utilizzato per la prima volta in assoluto da Peirce nel contesto dell'analisi linguistica,¹⁴ tale dispositivo teorico venne adottato in ontologia dell'arte per rendere ragione della natura delle arti performative, tra cui la musica, generalmente considerate più problematiche rispetto ad arti “ad uno stadio” (senza cioè distinzione tra opera ed esecuzione), come la pittura o la scultura.

In sostanza, nell'estetica angloamericana si afferma rapidamente l'idea secondo cui l'opera debba essere identificata con un'entità astratta, universale e atemporale – detta *type* – cui sono legate delle entità concrete, singolari e contingenti – dette *token* – che a seconda dei casi possono essere definite incarnazioni, presentazioni, esecuzioni, occorrenze, esemplificazioni o istanze dell'opera.¹⁵ Nella maggior parte dei casi, l'opera intesa

12 A. Kania, *In Defense of Higher-Order Musical Ontology: A Reply to Lee B. Brown*, in «The British Journal of Aesthetics», LII, n. 1, 2012, pp. 97-102: 101.

13 Occorre precisare fin da subito che quest'ultimo problema è considerabile non solo da punto di vista della ricezione, ma anche da quello dell'esecuzione di un'opera musicale.

14 C.S. Peirce, *The Simplest Mathematics. Collected Papers, IV*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 1960, p. 423.

15 In inglese, solitamente, i primi cinque termini vengono resi dalla parola onni-comprendensiva “performance”, mentre l'ultimo traduce “instance”. Sulla distinzione tra performance e istanza si veda J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, cit., pp. 376-392.

come type esiste in maniera indipendente dalle sue singole esecuzioni¹⁶ e le sue proprietà percettive determinano la classe di fenomeni che contano come esecuzioni (token) di tale opera.¹⁷

Senza scendere in dettagli che qui, per ragioni di spazio, non si avrebbe modo di approfondire, basti dire che gli estetologi analitici hanno scelto di volta in volta termini diversi per designare l'atto con cui il compositore porta all'esistenza il type: per Kivy e Dodd, ad esempio, esso viene scoperto.¹⁸ Per Levinson, viene indicato.¹⁹ Lo stesso Goodman si inserisce in questa comune tendenza, poiché parla di codificare un sistema notazionale in grado di fungere da criterio di congruenza per un insieme di esecuzioni. Tutti questi "atti" presenti velatamente nelle teorie ontologiche che abbiamo elencato sono concepiti come se il musicista e l'oggetto della sua azione fossero posti di fronte in maniera neutra e quasi distaccata: l'uno in ricerca dell'evento decisivo, l'altro in attesa di essere portato all'esistenza, scoperto o indicato, come se almeno *in nuce* ci fosse da sempre. L'ontologia musicale, secondo una simile ottica, si configura come una disciplina che studia oggetti emergenti²⁰ che sembrano possedere già le loro proprietà, seppur a livello potenziale, ancor prima che il musicista le scopra.

Giunti a questo punto, occorre chiarire un punto fondamentale, a scanso di equivoci: l'obiettivo che ci si sta ponendo qui non è quello di considerare *solo* il processo e *non più* il prodotto dell'attività musicale. Piuttosto, si intende evitare di attribuire alle entità risultato di tale prassi categoriche

16 Una significativa eccezione a ciò è rappresentata da J. Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLVI, n. 1, 1977, pp. 45-50. Qui si afferma che type e token sono entità impossibili da considerare isolatamente: un type esiste soltanto nella misura in cui si dà un token che lo esemplifica, e un token esiste soltanto in quanto esemplificazione di un determinato type.

17 L'altra grande corrente che caratterizza il dibattito analitico è quella nominalista, nata dalle riflessioni di N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), tr. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2003. Il filosofo americano identifica le opere musicali non con tipi astratti, bensì con classi di esecuzioni concrete, congruenti con uno spartito. Sebbene Goodman escluda categoricamente la possibilità che oggetti astratti come i type possedano una qualsivoglia consistenza ontologica, il suo ricorso alla nozione di classe non ci fa uscire dalla dicotomia tra opera ed esecuzioni legate da una relazione di *correttezza*.

18 J. Dodd, *Musical Works as Eternal Types*, in «The British Journal of Aesthetics», XL, n. 4, 2000, pp. 424-440; P. Kivy, *Filosofia della musica*, cit.

19 J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, cit., pp. 63-88.

20 Molto eloquente, a riguardo, è l'espressione di Margolis secondo cui le opere d'arte sono «entità culturalmente emergenti», «incarnate (*embodied*) in un oggetto fisico». J. Margolis, *op. cit.*, p. 49.

ontologiche scelte in maniera arbitraria, frutto più di diversi modi di parlare²¹ che di solidi argomenti filosofici, e vedere invece prodotto e processo come poli di un unico plesso, chiamato *atto* musicale. Assumere una tale prospettiva significa dunque ricalibrare la domanda cardine dell'ontologia della musica, riconoscendo che per comprendere che tipo di cose sono le opere musicali e qual è il loro modo di esistenza occorre domandarsi *che genere di atto* comporta l'emergere di simili entità.²² Questo punto di vista, come si avrà modo di vedere, risulta particolarmente utile in prassi musicali che assegnano al momento performativo non solo una funzione riproduttiva di un'entità musicale concepita precedentemente alla resa sonora, ma un ruolo eminentemente inventivo-formativo. Nel prossimo paragrafo si affronterà il primo dei due poli interni al concetto di atto musicale, la nozione di artefatto.

2. Artefatto. Anatomia di un concetto estetico

Stando a quanto si è detto finora, le posizioni ontologiche in ambito musicale hanno in comune il fatto che oltre a riferirsi a un determinato tipo di oggetto – identificato, a seconda dei casi, con una struttura/sequenza sonora astratta e ripetibile, una classe di esecuzioni congruenti con uno spartito, un'entità mentale, e così via – nominano, senza quasi mai approfondirla, un'azione costantemente connessa a tale oggetto. Più che dalla equivoca nozione di opera d'arte, che evoca qualcosa di concluso e stabile, tale atto è messo meglio in luce dal concetto di artefatto, di cui ora ci si occuperà diffusamente.

George Dickie, uno dei più autorevoli esponenti della teoria istituzionale dell'arte, si preoccupa di mettere fin da subito in stretta relazione i concetti di artefatto e mondo dell'arte, affermando che «l'artefattualità è condizione necessaria dell'artisticità».²³ La categoria delle opere d'arte si

21 J. Young, *op. cit.*

22 Tale proposta ha più di un'affinità con quella di Georg Bertram, che sostiene la necessità di chiedersi non tanto che cosa siano, quanto come funzionino le opere d'arte. Cfr. G. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2014, pp. 14-15.

23 G. Dickie, *The New Institutional Theory of Art*, in *Aesthetics: Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium* (Part I), R. Haller (ed.), Holder-Pichler-Tempsky, Wien 1984, p. 63. Cfr. anche A. Gell, *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, in «Journal of Material Culture», I, n. 1, 1996, pp. 15-38.

configura dunque come un sottoinsieme di quella, più comprensiva, degli artefatti. Essi possono essere definiti preliminarmente come «oggetti fatti intenzionalmente in vista di uno scopo determinato»,²⁴ oppure come «assemblaggi (o trasformazioni) secondo un progetto, quindi intenzionale, di materiali naturali».²⁵ Si tratta dunque, per ricordare un'importante definizione aristotelica contenuta nel secondo libro della *Fisica*, di entità che hanno la causa del proprio essere fuori da sé:²⁶ ciò significa che un artefatto è definito non tanto, o meglio, non solo in base alla propria forma, ma soprattutto in base alla propria funzione, connessa alla rappresentazione più o meno chiara, più o meno consapevole, di uno scopo determinato all'interno di un preciso contesto socio-culturale.

È possibile quindi individuare tre aspetti che caratterizzano la nozione di artefatto: a) l'artefatto è un oggetto che possiede certe *funzioni*, che dipendono dai circuiti di produzione e ricezione che lo coinvolgono; b) il possesso di funzioni da parte di un artefatto è strettamente connesso al fatto che esso sia stato creato o modificato *intenzionalmente* da parte di un agente umano; c) l'artefatto è il risultato di un'azione umana.²⁷

a) Kendall Walton ricorda molto opportunamente che la musica è innanzitutto qualcosa che è lì «da sentire», o meglio, da ascoltare.²⁸ Condizione necessaria per definire e riconoscere un oggetto come musicale è pertanto che esso possieda una componente percettiva. Ascoltare, tuttavia, non significa soltanto udire: significa anche sentire con attenzione, o perlomeno

24 R. Hilpinen, *Artifact*, url: <http://plato.stanford.edu/entries/artifact/>.

25 D. Marconi, *Artefatti e oggetti sociali*, in T. Andina, C. Barbero (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, il Mulino, Bologna 2016. Sulla connessione tra assemblaggio e artefatto cfr. anche G. Born, *Understanding Music as Culture*, in R. Pozzi (a cura di), *Tendenze e metodi nella ricerca musicological*, Olschki, Firenze 1993, pp. 211-228; Id., *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley (CA) 1995; R. Hilpinen, *Artifact*, cit.

26 Lo ricorda R. Pouivet, *Contre le pragmatisme in ontologie de la musique*, in «Aisthesis», VI, n.s., 2013, p. 93.

27 Per ragioni di spazio, non prenderemo in considerazione l'intenso e vivace dibattito contemporaneo sui generi artefattuali in generale, per cui si vedano almeno D. Marconi, *op. cit.*; A.L. Thomasson *Realism and Human Kinds*, in «Philosophy and Phenomenological Research», n. 67, 2003, pp. 580-609; Id., *Public Artifacts, Intentions, and Norms*, in M. Franssen, M.P. Kroes, T.A.C. Reyden, P.E. Vermaas (eds.), *Artifact Kinds*, Springer, New York 2014, pp. 45-62. Ci serviremo tuttavia di alcuni rilievi critici derivanti da queste discussioni per contestualizzare e argomentare meglio alcune delle considerazioni che faremo in seguito.

28 K. Walton, *Categories of Art*, in «The Philosophical Review», LXXIX, n. 3, 1970, pp. 334-367.

con un atteggiamento mentale che vada oltre il mero esercizio della facoltà uditiva. L'artefatto musicale, dunque sembra possedere "qualcosa di più" rispetto alla propria consistenza percettivo-materiale.

L'ontologia analitica ha spesso utilizzato il concetto di *sopravvenienza* per spiegare questo fenomeno.²⁹ In massima sintesi, gli estetologi analitici utilizzano la nozione di sopravvenienza per chiarire la relazione tra le proprietà strutturali, percettive, non estetiche in senso stretto, di un oggetto artistico e quelle genuinamente estetiche. Per usare un esempio proposto da Jerrold Levinson,³⁰ il fatto che le prime ventotto battute del *Preludio n. 12* del *Clavicembalo ben temperato* di Bach siano descrivibili esteticamente come malinconiche dipende in parte da alcuni dei loro elementi strutturali rilevanti – che Levinson identifica in termini di «evidenti ripetizioni di frasi», «variante del motivo principale», «tonalità di base» in fa minore modulata sulla relativa maggiore, il la bemolle –, in altra misura da «impressioni estetiche più semplici», che forniscono al brano una «familiare qualità sospirante», «una certa delicatezza», «un effetto di seduzione», e così via.³¹

Non sarà sfuggito – come d'altronde non è sfuggito neanche allo stesso Levinson³² – che la descrizione della struttura di un brano musicale non può fare a meno di concetti come «frase», «variante», «modulazione», e, almeno nel caso di Bach, «tonalità». Queste nozioni denotano la tendenza della nostra cultura musicale a oggettivare gli eventi sonori in unità coerenti e coese, uniformi, ripetibili e, se possibile, calcolabili.³³ Ciò è reso più semplice dalla nostra abitudine a *iscrivere* su un supporto materiale – dallo spartito al vinile, dal CD ai megabytes di un file mp3, fino ai nostri neuroni – anche i fenomeni più effimeri, come ad esempio una performance musicale che una volta finita, di per sé, lascia traccia soltanto nella nostra

29 Su questo concetto la bibliografia è sterminata: oltre all'analisi critica fornita in G. Matteucci, *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo (a cura di), *op. cit.*, pp. 72-104, si vedano almeno G. Currie, *Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties*, in «Philosophical Studies: An International Journal of Philosophy in the Analytic Tradition», LVIII, n. 3, 1990, pp. 243-257; D. Hudson Hick, *Aesthetic Supervenience Revisited*, in «The British Journal of Aesthetics», LII, n. 3, 2012, pp. 301-316; J. Levinson, *On Aesthetic Supervenience*, in «The Southern Journal of Philosophy», XXII, n. 5, 1984, pp. 93-109.

30 J. Levinson, *On Aesthetic Supervenience*, cit.

31 Ivi, pp. 251-252.

32 Cfr. Id., *Music, Art and Metaphysics*, cit., pp. 63-88; Id., *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 28-37.

33 M. Butterfield, *The Musical Object Revisited*, in «Music Analysis», XXI, n. 3, 2002, p. 332; V. Caporaletti, *op. cit.*, pp. 243-260.

memoria, e neanche per troppo tempo.³⁴ Indipendentemente dal fatto di considerare gli artefatti come oggetti sociali o meno,³⁵ è innegabile che quelli musicali sono sempre stati coinvolti da forme più o meno consistenti di iscrizione e re-iscrizione, proprio per preservarli dall'oblio cui la loro consistenza sonora inevitabilmente li condanna.³⁶ La forma più elementare di iscrizione, come si è accennato, è la nostra memoria a breve termine, che, come scrive Alessandro Arbo, ha un ruolo determinante nel cogliere la distinzione tra un mero oggetto sonoro e uno musicale.³⁷ Quest'ultimo, infatti, deve innanzitutto manifestare una qualche struttura o forma di coesione, che faciliti la sua iscrizione, anche mnemonica, da parte dei soggetti coinvolti nelle pratiche musicali in cui simili oggetti compaiono. L'unità percepita da noi ascoltatori occidentali ha sicuramente una base percettiva,³⁸ ma può essere sollecitata e resa pertinente, cioè identificata, da specifiche modalità di organizzare e intendere il suono, che operano all'interno di un particolare contesto sociale, artistico e culturale. È la presenza di tale contesto a trasformare un oggetto sonoro in oggetto musicale, perché un simile artefatto è caratterizzato da forme di re-iscrizione in una gamma, un repertorio di gesti strumentali riconoscibili da un ascoltatore e, quindi, possibile oggetto di analisi specifica. L'uso del termine "gesto" non è casuale, poiché, lungi dall'essere un'entità asettica e pura, il suo-

34 Nella memoria ecoica a breve termine, di solito, non più di 5-6 secondi. Cfr. A. Arbo, *Qu'est-ce qu'un «object musical»?*, in «Les cahiers philosophiques de Strasbourg», n. 2, 2010, p. 233.

35 Come ad esempio fanno M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009; A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 18. Diego Marconi, al contrario, è convinto che esistano buone ragioni per separare gli artefatti dagli oggetti sociali. La sua argomentazione si basa sul fatto che mentre le proprietà essenziali degli oggetti sociali dipendono da azioni umane revocabili, e non dalla loro base materiale, le proprietà degli artefatti che dipendono da intenzioni revocabili non sono essenziali. Se ad esempio una moneta viene messa fuori corso, anche se essa continua a esistere sottoforma di disco metallico, non esiste più *in quanto* moneta. Al contrario, se decidiamo di usare una caffettiera come fioriera, essa non cessa di avere il potere causale di fare il caffè (cfr. D. Marconi, *op. cit.*). Ai fini del nostro discorso, il fatto che gli artefatti non abbiano proprietà essenziali, come scrive Marconi, consente di spiegare l'atto di dislocamento che l'arte contemporanea ha spesso messo in atto per mostrare che ogni oggetto, potenzialmente, può diventare un'opera d'arte, o avere rilevanza artistica.

36 G.W.F. Hegel, *Estetica* (1842), tr. it. di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, pp. 992-995, 1015.

37 A. Arbo, *op. cit.*, pp. 233-234.

38 K. Walton, *op. cit.*

no musicale, cioè un'entità che ci interessa soprattutto per il suo carattere espressivo, è strettamente legato allo strumento che lo produce,³⁹ o meglio, alle modalità che veicolano la sua diffusione su piccola e su larga scala. Che il suono musicale sia legato a un gesto⁴⁰ è indice del fatto che rispetto al rumore esso si pone come più controllabile⁴¹ e, per così dire, "trattabile", almeno nelle intenzioni.

b) Nell'ontologia dell'arte analitica la questione secondo cui le intenzioni dell'autore sarebbero rilevanti ai fini della comprensione e dell'apprezzamento di un'opera è sempre stata molto dibattuta.⁴² Dalla nostra prospettiva, che si rivolge agli artefatti come entità frutto delle azioni di un agente umano, non possiamo fare a meno di considerare le intenzioni alla base di queste azioni come essenziali per valutare simili oggetti. Lo studio degli artefatti, nota giustamente Hilpinen, è intrinsecamente valutativo, ed è frutto dell'analisi congiunta di tre aspetti:⁴³ 1) il *carattere inteso* dell'artefatto, che comprende quei predicati che vi sono legati per mezzo dell'intenzione dell'autore. Si consideri per esempio un brano musicale *M* composto con l'intenzione di eseguirlo durante le cerimonie religiose; 2) il *carattere attuale* dell'artefatto, che comprende invece i predicati legati a come l'oggetto effettivamente si presenta. Si pensi ad esempio al caso in cui lo stesso brano religioso *M* venga eseguito all'interno di uno stadio; 3) un qualsiasi scopo *S* per cui l'artefatto, in base ai suoi poteri causali, può essere utilizzato. Un brano musicale *M*, ad esempio, non può essere portato all'esistenza allo scopo di pettinarsi, ma può comprendere tra i suoi scopi possibili l'essere canticchiato sotto la doccia.

Consideriamo brevemente l'attività musicale che costituisce il principale oggetto di questo articolo, cioè l'improvvisazione. Essa è comunemente descritta come l'accadere simultaneo di creazione ed esecuzione di un bra-

39 Il fatto che certe poetiche musicali abbiano cercato di mettere tra parentesi questo aspetto (si pensi ad esempio alla musica concreta novecentesca) non fa altro che confermare la sua ineliminabilità. D'altro canto, le tendenze musicali che incentrano la loro ricerca su un'idea di suono "puro" e "pulito" – prima fra tutte, la musica elettronica e elettroacustica – non fanno altro che "trattare" artificialmente il suono, in studio o in tempo reale, attraverso strumenti tecnologici.

40 «The expressive value of a passage is partly determined by the musical gestures that are properly heard within it». J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, cit., pp. 398-399.

41 C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Roma 2008, pp. 100-103.

42 Per una succinta ma efficace ricostruzione del dibattito in merito, e per una formulazione di una tesi originale, cfr. D. Davies, *Art as Performance*, Blackwell, Malden 2004, pp. 80-102.

43 R. Hilpinen, *Belief Systems as Artifacts*, in «The Monist», n. 78, 1995, p. 140.

no (o artefatto) musicale. Si tratta cioè di una performance in cui gran parte della forma finale assunta dall'artefatto viene determinata, per così dire, in tempo reale.⁴⁴ Alessandro Bertinetto⁴⁵ ha ben spiegato questo fatto ricorrendo al concetto di intenzione-in-azione, secondo cui l'improvvisazione sarebbe un'attività intenzionale nonostante non preveda quelle che Elisabeth Pacherie ha chiamato F-intenzioni, cioè le intenzioni rivolte al futuro.

L'analisi condotta da Bertinetto ci aiuta a comprendere come spesso, specie in prassi musicali come l'improvvisazione, non orientate cioè all'esecuzione di un brano pre-composto e pensato per esecuzioni multiple, non è semplice tracciare una linea netta tra carattere inteso e attuale di un artefatto. Ciò accade perché la relazione tra questi due caratteri dipende sempre dal riferimento a uno scopo *S*, che coincide il più delle volte con una situazione performativa i cui tratti fondamentali e la cui riuscita⁴⁶ non sono noti in anticipo.⁴⁷ Ad esempio, se un improvvisatore si appropria a una situazione performativa con l'intenzione di assegnare all'artefatto che eseguirà un carattere inteso *I* (poniamo, l'esecuzione di una scala cromatica di otto note), può accadere che nel mezzo dell'esecuzione egli decida di fare un'appoggiatura inizialmente non prevista, e che interrompa la scala prima di giungere all'ottava nota, suonando ad esempio un accordo. In tal caso, il carattere attuale non coinciderebbe col carattere inteso, ma a questo punto l'improvvisatore stesso non sarà così sicuro di aver *effettivamente* inteso suonare una scala cromatica di otto note, perché la situazione performativa (lo scopo *S*) ha ora assunto tutta un'altra fisionomia, che lo ha portato a considerare retrospettivamente anche le sue intenzioni iniziali.⁴⁸

Le intenzioni alla base della produzione di un artefatto musicale devono essere dunque sempre rapportate allo scopo *S* cui tali intenzioni si rivolgono, venendo successivamente incarnate o parzialmente disattese.

44 Come vedremo nel terzo paragrafo del presente articolo, ciò conferisce all'atto improvvisativo un carattere eminentemente inventivo, e, pertanto, gli assegna una dignità estetica e artistica del tutto peculiare.

45 A. Bertinetto, *'Mind the Gap'. L'improvvisazione come azione intenzionale*, in «Itinera», n. 10, 2015, pp. 175-188.

46 Id., *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», LIX, n. 1, pp. 105-140.

47 O, per essere più precisi, non sono garantiti dal legame con un referente noto in anticipo. Nel caso dell'esecuzione di un brano musicale, ciò coincide il più delle volte con la presenza di uno spartito.

48 Id., *Improvvisazione e formatività*, in «Annuario filosofico», n. 25, Mursia, Milano 2010, pp. 155-157; L.B. Brown, *Improvisation*, in T. Gracyk, A. Kania (eds.), *op. cit.*, pp. 62-63.

Ciò implica che l'artefice non possa avere fin dall'inizio un'idea *sostantiva* dell'artefatto che produrrà,⁴⁹ ovvero che sappia già quali proprietà tale artefatto deve necessariamente possedere per essere definito e riconosciuto come artistico. Avere un'idea complessiva di che genere di artefatto si vuole produrre (nel nostro caso, un artefatto di tipo artistico), di quali proprietà e funzioni debba possedere, del fatto che esistano delle pratiche, degli oggetti che esemplificano queste pratiche e che ci sono molti modi per avere a che fare con essi, significa soltanto avere un'idea di arte da usare come orientamento generale per le nostre azioni.⁵⁰ Questo non coincide affatto con l'avere un'idea *sostantiva* – in termini cioè di condizioni necessarie – di quali proprietà debba esibire un artefatto per essere considerato artistico.⁵¹

Possiamo dunque dire che chiunque faccia musica produce giocoforza artefatti. Non è detto, però, che la produzione di artefatti sia l'esito primario o unico delle azioni di chi agisce in modo artistico. Ciò è particolarmente evidente nel caso delle pratiche improvvisative, in cui il musicista, per quanto agisca in modo intenzionale e consapevole, arriva ad avere una visione globale – e il più delle volte assai vaga – della forma finale assunta dal proprio artefatto soltanto a posteriori,⁵² cioè una volta concluso il processo inventivo e performativo che ha dato luogo a esso. In simili eventi, infatti, l'ascoltatore si concentra sul prodotto solo in quanto *medium* attraverso cui i gesti del musicista si manifestano, acquistano una certa – seppur brevissima – durata e, di conseguenza, dignità di attenzione estetica.

c) In un libro pubblicato ormai quasi trent'anni fa Gregory Currie identifica l'opera d'arte come *action type*, ovvero un'entità generica che, in linea di principio, può essere istanziata in occasioni multiple attraverso degli *action tokens*.⁵³

Tre sono, secondo Currie, gli elementi fondamentali che concorrono all'emergere di un'opera e che, congiuntamente, costituiscono un *action*

49 Cosa di cui è invece convinta A.L. Thomasson, *Artifacts and Human Concepts*, in E. Margolis, S. Lawrence (eds.), *Creations of the Mind. Theories of Artifacts and Their Representation*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 52-73.

50 Tali temi sono stati articolati da Pareyson nella coppia concettuale forma formante/ forma formata: cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 50-53.

51 J. Levinson, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, cit., p. 36.

52 Si potrebbe estendere tale osservazione al fare artistico in generale: cfr. L. Pareyson, *op. cit.*, pp. 76, 84. Cfr. anche C. Canonne, *Sur l'ontologie de l'improvisation*, in A. Arbo, M. Ruta (éd.), *op. cit.*, p. 292; D. Davies, *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell, Malden 2011, pp. 171-174.

53 G. Currie, *An Ontology Of Art*, St. Martin's Press, New York 1989.

type: 1) una *struttura astratta* che viene scoperta; 2) un *autore* che la scopre; 3) un *heuristic path*, ovvero il particolare percorso produttivo attraverso cui l'autore scopre la struttura astratta oggetto della sua azione. Currie argomenta che conseguire il medesimo action type attraverso lo stesso percorso produttivo (*heuristic path*) significa dare luogo alla stessa opera, e che apprezzare un'opera significa apprezzare un certo risultato, che non coincide tanto col prodotto di una determinata azione, bensì piuttosto con l'azione stessa.

Molti sono gli autori che hanno contestato il modello di Currie,⁵⁴ e stranamente quest'ultimo non lo ha mai difeso, almeno in forma scritta.⁵⁵ Ciò che ci interessa notare in questa sede, tuttavia, è che la sua proposta teorica pone attenzione all'azione compiuta dall'artista – nel nostro caso, il musicista – caratterizzandola come atto che punta al raggiungimento di un risultato, di un esito soddisfacente. La teoria esposta in *An Ontology of Art* mostra però il fianco nel momento in cui tale esito viene identificato con un action type perseguito per mezzo di un determinato percorso produttivo. Currie infatti vuole soddisfare contemporaneamente due tendenze in ontologia nell'arte che, se prese congiuntamente, sono inconciliabili: quella secondo cui le opere, più che prodotti, sarebbero processi e/o azioni e quella che sostiene che le opere siano entità riproducibili. Il risultato è, per l'appunto, la nozione di *action* (prima tendenza) *type* (seconda tendenza). Come si è detto in precedenza, la nozione di type è stata utilizzata in ontologia della musica per garantire la ripetibilità del prodotto-opera in istanze multiple – anche significativamente diverse tra loro – senza che esso perdesse la propria identità. Nel momento in cui però Currie identifica l'opera non più con un prodotto, ma con un'azione, non è necessario che l'artisticità di tale atto sia giustificata in termini di ripetibilità, e, quindi, che l'azione sia qualificata come action type istanziabile più volte in singoli e particolari action token. Detto più semplicemente: perché il concetto di action type dovrebbe attagliarsi più appropriatamente alla produzione di opere rispetto ad altre attività? A ben vedere, anzi, pensare alle opere come action types porta con sé conseguenze piuttosto bizzarre. Si prenda ad esempio il caso di una ricetta di cucina: le istruzioni riportate sul ricettario non individuano altro che un action type che ciascuno può istanziare ripetutamente, in tempi

54 M. Budd 1990; N. Wolterstorff 1991; D. Davies, *Art as Performance*, cit., pp. 131-140; S. Davies, "Ontologies of Music", cit., p. 34; J. Levinson, *Critical Notice of Currie's 'An Ontology of Art'*, in «Philosophy and Phenomenological Research», n. 52, 1992, pp. 215-222; C. Shields, *Critical Notice of Currie's 'An Ontology of Art'*, in «Australasian Journal of Philosophy», LXXIII, n. 2, 1995, pp. 293-300.

55 D. Davies, *Art as Performance*, cit., p. 128.

e luoghi diversi, attraverso un action token. Applicando lo stesso ragionamento alla produzione di opere d'arte, risulta alquanto controintuitivo pensare all'atto con cui Beethoven ha composto, o, nei termini di Currie, «scoperto» la Quinta Sinfonia come a un'azione riproducibile in tempi e luoghi diversi. La ripetibilità, in questo caso, avrebbe senso se fosse applicata alle azioni che Beethoven ha prescritto agli esecutori fissandole in una partitura, e non all'azione di scoperta della struttura astratta della Quinta Sinfonia compiuta da Beethoven, come sembra implicare il ragionamento di Currie. In conclusione, sembra che l'errore del filosofo inglese sia stato sovrapporre, all'interno del concetto di action type, due tipi di azioni differenti, e assegnare la riproducibilità all'azione sbagliata: l'una, compositiva, definita in termini di «scoperta» e non pensata per essere riprodotta, compiuta da Beethoven tra il 1807 e il 1808, che dette luogo alla Quinta Sinfonia e fu suggellata dalla scrittura di una partitura. L'altra, performativa a carattere esecutivo – questa, sì, riproducibile –, prescritta da Beethoven all'interno della partitura e attuabile da qualunque esecutore che avesse intenzione di dare luogo a una nuova istanza della Quinta Sinfonia.

Nonostante le sue mancanze e imprecisioni, il modello di Currie ha il pregio di porre in primo piano il fatto che l'opera – nel nostro caso, più propriamente, l'artefatto – musicale si configura come un'entità frutto non di un'azione qualsiasi, ma di un determinato «tipo» di azione.⁵⁶ Ciò non significa tanto affermare, come fa Currie, che l'atto che porta alla scoperta di una certa struttura sonora sia riproducibile come tale, quanto piuttosto riconoscere che le sue caratteristiche essenziali sono isolabili alla luce delle cornici normative delle pratiche in cui tali azioni si collocano. Il tipo di atto di cui stiamo parlando è, in definitiva, un atto musicale di tipo *performativo*.

3. Atto musicale, performance improvvisata. L'improvvisazione come luogo del possibile

Abbiamo già visto come gran parte delle argomentazioni degli ontologi analitici della musica muovano dalla dicotomia opera/esecuzioni (performances). Il loro specifico oggetto di indagine è l'opera, e l'accesso a essa è garantito dalle esecuzioni, sulla cui base è possibile identificarla. In un simile contesto, la performance finisce spesso per avere un ruolo secondario, ostensivo, se non addirittura riproduttivo, delle proprietà appartenen-

⁵⁶ Per un punto di vista opposto a questo, si veda *ivi*, pp. 140-145.

ti all'opera da eseguire. La dignità estetico-artistica della performance è di conseguenza ricavabile dalla relazione più o meno diretta che essa intrattiene con le istanze corrette dell'opera corrispondente.⁵⁷ Esistono però pratiche musicali impossibili da ricondurre a una schematizzazione così manichea. La prassi improvvisativa è certamente una di queste.

Come scrive Vladimir Jankélévitch, l'improvvisazione è un atto che per sua stessa natura tematizza non solo l'inizio di un evento musicale, ma punta alle radici costitutive della possibilità di tale atto, è «l'inizio dell'inizio».⁵⁸ Le parole del filosofo francese, pur in una forma assai densa e enfatica, ci permettono di mettere in luce una verità fondamentale concernente il fenomeno improvvisativo, vale a dire il suo carattere eminentemente inventivo. Esso, per usare un'espressione cara a Luigi Pareyson, è «quel fare che, mentre fa, inventa il modo di fare»⁵⁹ in un senso ben più radicale di quello secondo cui il fare musica consisterebbe nel produrre una struttura sonora passibile di essere ripetuta più volte, secondo certe regole. La normatività interna all'improvvisazione riguarda invece, soprattutto, le specifiche modalità in cui il suono viene concepito e presentato direttamente nel corso della performance, nel suo *farsi*.

In altri termini, l'improvvisazione è in grado di mettere esemplarmente in luce un carattere generale della prassi musicale: essa non consiste cioè nell'indicare o scoprire entità astratte, presentare classi di esecuzioni o simili. Fare musica coincide sempre, in qualche misura, con il ri-produrre, re-iniziare, nel duplice senso di eseguire un'entità già concepita precedentemente alla sua resa sonora e di «produrre nuovamente» tale entità, darle nuovamente modo di emergere nella materia effimera e transeunte del suono.⁶⁰ Dato che l'improvvisazione presenta un artefatto nel momento stesso in cui ne fornisce una resa sonora per la prima volta, il carattere inventivo radicale di una simile azione risulta massimamente evidente.

Ogni snodo dell'azione improvvisativa risulta quindi carico di un senso di possibilità del tutto particolare. Da un lato, infatti, il musicista è continuamente chiamato a prendere decisioni di fronte alle pressoché infinite possibilità che il suono gli mette a disposizione. Dall'altro, l'ascoltatore è chiamato a un surplus di attenzione intenzionale, poiché l'atto musicale che egli stesso compie nell'ascoltare risulta complementare a quello che dà

57 Id., *Philosophy of the Performing Arts*, cit., p. 22n.

58 V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione* (1953), tr. it. di A. Arbo, Solfanelli, Chieti 2014, p. 19.

59 L. Pareyson, *op. cit.*, p. 59.

60 A. Bertinetto *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il Glifo e-books 2016, p. 151.

luogo all'artefatto improvvisativo, dando senso e coerenza alle sue possibili conformazioni.

Il grado di fondamentale apertura e incertezza che caratterizza il processo improvvisativo – che, tuttavia, non va scambiato per imperfezione –,⁶¹ si riflette anche sul carattere espressivo della musica suonata. Se infatti nell'esecuzione di opere esso può essere assegnato esclusivamente alla trama sonora, e solo per suo tramite al compositore che l'ha fatta emergere, gli stati emotivi dell'improvvisatore influenzano direttamente il carattere espressivo della musica eseguita, assumendo così un ruolo di primo piano all'interno del processo inventivo. La *nuance* emotiva – e, di conseguenza, espressivo-musicale – che innerva la performance improvvisata è quindi soggetta a cambiamenti imprevisi; ciò la connette strettamente alla dimensione incerta e affascinante del possibile, in cui nulla è scontato e sia l'ascoltatore che i musicisti sono chiamati a interagire (per)formativamente con il contesto artistico che li vede coinvolti.

61 Cosa che invece fanno L.B. Brown, *Musical Works, Improvisation and the Principle of Continuity*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LIV, n. 4, 1996, p. 362; A. Hamilton, *Aesthetics & Music*, Continuum, London 2007, pp. 196-199; T. Gioia, *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford 1988.